هوى الخطاب

سيميائية التمشهد وبلاغة الذات

حسين خمرى

قدمت السيميائيات، مطلع ستينيات القرن الماضى، نفسها على أنها مشروع علمى متكامل، يأخذ فى الحسبان كل الأنشطة الإنسانية ومناحى الحياة الاجتماعية، للقبض على التجربة الإنسانية فى تشابكها وتناغمها، وهو ما يعنى أن المشروع السيميائى قام على أساس أنه بديل للتجارب السابقة التى عرفت إخفاقات وخيبات أدت إلى حروب كونية وأخرى إقليمية، غالبًا ما كانت تحركها عواطف عرقية أو طائفية أو حتى نزاعات دينية.

ولكن هذا المشروع، رغم تسلحه بالفكر العلمى والمتعاليات الفكرية واعتماده الأدوات العلمية الموضوعية، فقد عرف تعثرًا لافتًا لأنه أقصى من دائرة اهتمامه الممارسات النظرية - وحتى التطبيقية - التى كانت بعيدة عن فضائه الحضارى والثقافى، حيث أبعد من اهتماماته الممارسات التى تم إنجازها فى الفضاء العربى-الإسلامى، أو الهندى أو الصينى-اليابانى، برغم أن هذه الحضارات الكبيرة كانت قد عرفت إسهامات لا يمكن تجاهلها أو نكرانها.

ومع ذلك، تبقى المسئولية على عاتق أبناء هذه الحضارات لبعث رموزها وإحياء منظوماتها، وهو ما يمكن أن يسهم - ربما - فى تعديل بعض المنظورات أو خلق أنساق سيميائية جديدة، وربما يكون السيميائيون فى الغرب بشقيه الأوروبى الأمريكى، قد أحسوا بهذه الحاجة. وهذا الغياب يشكل بطبيعة الحال نقصًا فى المنظومة السيميائية وينزع عنها صفة العلم الكونى؛ لأنه لا يغطى كل المدارات الحضارية ويعمل بطريقة غير مباشرة على تكريس الهيمنة الأورو-أمريكية ويجعل من ثقافته معيارًا تقاس به الثقافات الأخرى الخارجة عن مداراتها.

وفى غمرة اهتمامها بالموضوعية، ودفاعها الجامح عن النزعة العلمية تحاشت السيميائية الحديث عن الحالات الشعورية، والأهواء والأحاسيس التى تنتاب الإنسان تجنبًا للسقوط فى نوع من أنواع الدراسات النفسية، أىْ الابتعاد عن علمية المقاربة وموضوعية الطرح. ولهذه الأسباب، بقى مجال الأهواء والرغبات والعواطف والأحاسيس والحالات الشعورية بعيدًا عن اهتمام السيميائية وإن كان جريماس قد بدأ يتلمس هذا الميدان - وإن باحتراس - من خلال بحثين له فى كتابه **عن المعنى**(1) Du sens II، أولهما

بعنوان "التحدى"(٢) والثانى تحت عنوان "عن الغضب"(٣).

انطلاقًا من هاتين الدراستين اللتين حاول جريماس فيهما تطبيق الأدوات اللسانية والصيغ السيميائية التي توظف عادة لتشغيل المربع السيميائى: أىْ المعرفة، والقدرة، والرغبة التى أضيف إليها لاحقًا الاعتقاد، والتى تبرز من خلالها علاقات الذات sujets بالموضوع objet بغرض استكشاف الدلالة العميقة وبناء الموضوع السيميائى الذى يُعَدُّ وفق جوزيف كورتاس "التمثل الشامل للمدلول"(٤).

كان جريماس يمارس تفكيره فى هذا الميدان بصمت وكأنه يمارس طقوسًا سحرية سرية يخالطه شعور بالخجل، ولكنه عندما عجز عن تحمل هذه الأعباء وحيدًا، أشرك فى مشروعه هذا أحد أتباعه الأمناء والأوفياء هو جاك فونتانييه واستمر الحوار بينهما فى شكل مراسلات – وهذا ربما للتوثيق – لمدة دامت حوالى خمسة عشر عامًا، وكان كتاب **سيميائيات الأهواء** عبارة عن "ثمرة نقاشات ساخنة وطويلة ومركزة، وغالبًا ما كان النقاش يدور بين كاتبين حول مسائل دقيقة، وبطريقة مفارقة وغريبة قررنا – أنا وجريماس – نشر هذا الكتاب عندما وجدنا أن الحوار قد تعثر عند عدة نقاط"(٥)، أىْ أن الحوار كان قد وصل إلى منتهاه.

إن المسار العلمى الذى أخذه هذا الميدان من الدراسة قد خضع لتفكير معمق من طرف رائد مدرسة باريس السيميائية مسنودًا بأحد الأوفياء، وهو ما أهله لأن يأخذ مكانه الطبيعى داخل المنظومة السيميائية ويقيم علاقات مع المعارف المتاخمة، منها اللسانيات بطبيعة الحال وعلم المعرفة وعلم الأعصاب، وبهذا أخذ هذا المولود الجديد شرعية من خلال مفصلته داخل نسق السيميائيات العلمى. ونظرًا إلى وضعيته هذه، فإن الكثير من الباحثين، وبخاصة الذين يملكون معارف بسيطة فى هذا الميدان غالبًا ما نزعوا نحو التحليل النفسى مستعملين مفاهيم سيميائية، لكن الاتجاه الذى يأخذه مسارهم البحثى يبعدهم عن مجال السيميائيات.

وإذا كان هذا الميدان الجديد فى البحث السيميائى قد جاء متأخرًا نسبيًا عن المجالات الأخرى، فما مصادره؟ وما العناصر التى ارتكز عليها ليكتسب شرعية علمية داخل هذا الحقل المعرفى؟

يجيب جاك فونتانييه الذى كان أحد المبادرين إلى جنب أستاذه جريماس قائلاً: "دخلت دراسة الأهواء اهتمام حقل اللسانيات والبنيوية أواخر الثمانينيات عبر مداخل ثلاثة، أولها اللسانيات الملفوظة مع كربرا أوركيونى فى تركيزها على نشاط الذات المتلفظة، وثانيها هو كتاب رولان بارت **شذرات من خطاب فى العشق** الذى هو عبارة عن خطاب عاطفى صيغ بضمير المتكلم، ودون لغة نقدية واصفة، "ويخرج" بطريقة درامية مجموعة من "المشاهد" و"الشخصيات" النموذجية، وثالثها نظرية الصيغ modalités التى اقترحها جريماس والتى تتعلق بتحديد هوية الفاعل العاطفية – الذات (أهواء الذات كما قال جريماس) فى وقت معين من سلسلة الخطاب(٦)، وكان هذا الأخير قد تلمس هذا المجال من خلال مقالين تأسيسيين هما: "التحدى" و"عن الغضب".

وإذا كان جريماس لا يذكر مراجعه عادة، ونادرًا ما يحدث، وهذه طريقته فى البحث التى عرف بها، فإن الدارس يمكن أن يتأكد من أن بحثه "عن الغضب"، كان قد أخذ أهم عناصره النظرية عن الفيلسوف الفرنسى مونتانى Montaigne الذى كان قد نشر– قبله بحوالى خمسة قرون – بحثًا بالعنوان نفسه فى الجزء الثانى من كتابه **محاولات** Essais II، وبالعودة إلى هذا الفيلسوف نجده يقر بأنه "ليس هناك من هوى يمكن أن يزعزع صدق الحكم مثل الغضب"(٧)، وهو ما استثمره جريماس نفسه فى تتبع مسارات شعور الغضب وصياغة الذات من خلال توجيه الخطاب.

وبالعودة إلى سرديات السيميائيات نلحظ أن فونتانييه لم يذكر كتاب شارل بوازى Bouazis **سيميائية الذات** الذى نشر سنة ١٩٧٧ ببروكسل والذى تناول مقولة الذات من وجهة نظر سيميائية نفسية مقرًا بأن "كل ذات تجد نفسها فى موضع تساؤل لأنها تفتح ثغرة داخل الدال أينما تموضع"[٨] لتنوب عنه فى الوظيفة، أىْ الجرح الذى يحدثه الدال فى الذات أو الأثر الذى تتركه الذات فى الخطاب.

وإذا كان فونتانييه يدعى الأخلاق العلمية ويذكر مصادره، عندما يكتب كتبه أو التى يُوَقِّعُها بمفرده، وليس كما حدث له عندما نشر كتابه المشترك مع جريماس **سيميائية الأهواء**، وإذا كان هذا الأخير - أىْ جريماس - يتصف بطريقة أخرى وألح على محو كل المراجع التى اقترحها فونتانييه[٩]، فما الذى منع فونتانييه من ذكر كتاب جان كلود كوكيه Coquet وهو أحد أبرز وجوه مدرسة باريس السيميائية وبخاصة كتابه **الخطاب وذاته** حيث يُعَرِّف الذات السيميائية بقوله: "عندما توضع الذات السيميائية فى الخطاب تتبع مسارًا يمكن تشبيهه بمسار الذات المتكلمة sujet parlant فى التحليل النفسى"[١٠].

وماذا يمكن أن يقول فونتانييه عن بحث كوكيه "صيغ الخطاب" الذى نشره فى مجلة Langages عدد ٤٣ لسنة ١٩٧٦ حيث يقول: "إذا حاولنا الآن تقديم تيبولوجيا (تصنيفًا) للذات، فإنه يتعين تعريف مكملات الذات الإيجابية، وهذه الأخيرة تؤكد هويتها، وتؤكد الذات السابقة غيريتها"[١١].

كيف يمكن إذن أن نفسر موقف فونتانييه؟ ألا يمكن عَدُّه تصرفًا ناتجًا عن هوى تحركه العاطفة أكثر من الموضوعية؟ وهل يمكن أن نطبق عليه رأى سيسيليا فيكتورفتش Wiktorowicz التى عرضت كتابه المشترك مع جريماس فرد عليها فى المقال نفسه.

تحلل فيكتورفتش موقفًا مشابهًا أوجد فونتانييه نفسه فيه، فتقول: "فيما يتعلق بالغيرة، تتحدد العلاقات الذاتية المتبادلة عن طريق إسقاط نحو الاستحواذ على موضوع القيمة وهو ما يعوق انتقال المنافع وتكوّن كل يقبل الاقتسام"[١٢]، وهو ما يعنى أن الغيرة بوصفها هوى لا تقل عنفًا فى بعض الأحيان عن الغضب الذى يعوق انتقال القيم وتقاسم المنافع، وهو "ما يخلق إذن ظلاً خياليًا لمالك وهمى"[١٣]، لأن الرموز والعلامات والإرث العلمى والثقافى لا يمكن أن يبقى، إلى الأبد، حكرًا على مجموعة أو دائرة، فربما يكون هذا الهوى هو الذى دفع بفونتانييه إلى تجاهل الإنجازين اللذين ذكرناهما.

إن الحديث عن سيميائية الأهواء وتحليل ملامح الأهواء يتم غالبًا تحت ضغط هوى معين يتغير بتغير علاقة الذات الباحثة بالموضوع أو الذات السيميائية التى يتعامل معها أو حتى القيم والمعارف وأشكال التواصل. وعلى هذا، يجب التفريق بين الخطاب الذى تحركه الأهواء أو تسكنه، والخطاب الذى يتناول بالتحليل مظاهر الأهواء، الأول خطاب متوتر انفعالى، والثانى خطاب أقرب إلى الموضوعية فى تعامله مع الكلمات والعلاقات بوصفها حامل الدلالات أو مثيرات أو وسائط للتواصل.

كانت البحوث السيميائية الأولى تنظر إلى التواصل من زاوية واحدة، أىْ غالبًا ما يكون الاتجاه الوحيد معطى خارجيًا سواء كان علامة أو أيقونة أو حركة أو مجموعة من الخطوط يتعامل الباحث معها بوصفها كائنات واقعية، "لأن العلامات توجد فى العالم الحقيقى، ولا يمكن للعالم أن يكون عالمًا إلا إذا أُوِّلَ بواسطة العلامات"[١٤].

ووفق العالم الأمريكى بيرس Peirce فإن العالم بما يحتويه من أشياء وكائنات هو عبارة عن منظومة سيميائية يمكن أن تشكل ميدانًا للمعاينة والدراسة، وبالتالى "فإن الإمساك بهذا العالم بوصفه سلسلة لا متناهية من الأنساق السيميائية - أىْ بوصفه علامة - يشير إلى استحالة فصل

العلامة عن الواقع مادام الواقع نفسه يُنظر إليه بوصفه نسيجًا من العلامات"(١٥). وإذا كان العالم عبارة عن نسيج وأنساق فهذا يتطلب بحث العلاقات المكونة لهذا النسيج ووظيفة العناصر المكونة له.

يركز بيرس على الإنسان، لأنه ربما يكون الكائن الوحيد الذى ينتج العلامات ويستهلكها ويتداولها وينقلها إلى غيره، ولهذا يمكن عدُّه العلامة الكبرى أو المميزة والفارقة فى العالم، و"كلما فكرنا نستحضر فى ذهننا شعورًا أو صورة أو مفهومًا أو أى شكل من أشكال التمثيل يقوم مقام العلامة"(١٦). فإذا كانت العلامة تحاصر الإنسان، وفى بعض الأحيان يستعملها بوصفها أداة أو سلاحًا ضد الآخرين، أو لفهم ألغاز العالم وأسراره، فذلك لكون "الإنسان حيوانًا رمزيًا، وهذه العبارة لا تستهدف لغته فحسب ولكن ثقافته كلها: المواقع والمؤسسات والعلاقات الاجتماعية والألبسة، وكلها أشكال يصب فيها الإنسان تجربته ليجعلها قابلة للتواصل"(١٧). هذه العلاقات هى التى تجعل من الإنسان إنسانًا، أىْ تصنع هويته الإنسانية والثقافية، وتجعله متميزًا عن الكائنات والموضوعات الأخرى، كما قد تحوله إلى ضحية إذا لم يحسن توظيفها، أو إذا تم توظيفها ضده، وهكذا فإن السيميائية هى التى تصوغ حياته وتحدد مساره "فتجعل من الإنسان علامة، وتجعل منه صانعًا للعلامة، وتقدمه كضحية لها فى نفس الآن"(١٨).

من هذا المنظور، فالسيميائية وإن كانت تقوم بصياغة هويته تعامله - من جهة أخرى - كأىِّ علامة داخل المنظومة السيميائية، أىْ تدخله ضمن الدائرة السيميائية فيعامل كما هو وبصفته الجديدة هذه.

هذا التبادل الوظيفى بين الإنسان والعلامة الذى بقى لمدة طويلة يسير فى اتجاه واحد، أىْ من العلامة إلى الإنسان، حيث يقوم الإنسان بتأويل العلامة أو تدويرها، قد عمل على تغيير النسق السيميائى بعد إدخال عنصر الأهواء بوصفه ميدانًا جديدًا من ميادين البحث السيميائى، فأصبح بالإمكان "تناول اللغة بوصفها علاقة تتجه من الإنسان إلى العالم، أو الاتجاه العكسى، وفى كلتا الحالتين يؤكد قطبا العلاقة أنه لا يتحدد معنى الأول إلا فى تعالقه مع الآخر، ولا يوجد هذا دون ذاك"(١٩).

هذا البعد الجديد الذى أدخلته سيميائيات الأهواء أعاد الاعتبار إلى البعد المغيب فى عمليات التواصل؛ لأن التواصل إذا كان فى اتجاه واحد فإن الموضوع أو المتقبل يستقبل إشارات المرسل وينتج السلوك المطلوب منه أو حتى السلوك الذى يفرض عليه، أما عندما تكون العلاقات تبادلية فإن كل عنصر يحاول من جانبه بناء الدلالة وصياغة المعنى ويتم التواصل.

وقد صاغ توجه السيميائيات الجديد هذا، علاقاتنا بالعالم صياغة جديدة، وبيَّن أن علاقتنا بالعالم (الإنسان، الجماد، الحيوان، النبات، الأفكار) هى علاقة عاطفية بالدرجة الأولى تصطبغ بأهوائنا ورغباتنا وأوهامنا. فنحن مثلاً نحب حيوانات بينما نتقزّز من أخرى، ونخاف من غيرهما، وكذا علاقتنا بالأمكنة فقد تكون موحشة أو منفرة أو جذابة ومريحة، وكذلك علاقاتنا بالناس فمنهم من نحب وبعضهم نبغض والآخر نعجب به أو نحسده أو ننافسه، فالعواطف والأحاسيس والأهواء هى التى تربطنا بالعالم فى النهاية، والأهواء كما هو معروف تنقلب من النقيض إلى النقيض. و"إذا كانت الأهواء موضوعًا سيميائيًا فلن يمكنها اكتساب هذا الوضع إلا بمقدار ما تدل عليه داخل الخطاب"(٢٠). وتتخذ سيميائيات الأهواء من الخطاب وأشكال التواصل المختلفة ميدانًا للدراسة، وهى كما تقول سيلفانا بارוולا: "تهتم سيميائيات الأهواء بميدان الانفعالية مثل الأدوار العاطفية والأهواء والأحاسيس"(٢١)، بينما تشكل الحالات النفسية المعقدة والمتباينة ميادين علم النفس أو التحليل النفسى.

وكل خطاب تأخذ فيه الذات- الأنا أو الفاعل- حيزًا داخل فضائه، أو تحفر مكانها داخل تمفصلاته وبين تركيبته، أو تتموضع فى منطقة ما من مناطقه، سواء كان ذلك مباشرًا أم بصيغ متخفية، يُعَدُّ خطاب هوى، أىْ تصبغه الانفعالات وتوجه معانيه فتنتج دلالاتها وتخلق سياقاتها التلفظية.

خطاب الأهواء هو الخطاب الذى تهيمن فيه الذات وتنظر إلى العالم والموضوعات من خلال أهوائها وانفعالاتها وأحاسيسها، حيث لم يعد للعقل إلا مكان محدود، وحيث يسود الحس وتنتفخ الذات أو تتعالى أو تبدى أنانيتها أو حتى جانبها الحيوانى.

إن كل خطاب وبخاصة إذا كان المتلقى فى مواجهة المرسل، يصطبغ بمجموعة من الأهواء تتراوح بين التحدى والإغراء أو الإقناع، وحتى الغضب، فهذا النوع من الخطاب - المواجهة يحتوى قدرًا من الأهواء تتمظهر من خلال الكلمات المستعملة والإشارات وملامح الوجه التى تبديها الذات، القائمة بإرسال الخطاب، وأيضًا كل أشكال التواصل العلاماتى التى قد لا يصرح بها الخطاب، والتى يسكن فيها مثل النبرة التى قد تحمل الوعيد، أو التهديد أو السخرية، إضافة إلى ما تنطق به الكلمات.

هذه الخصائص الخطابية - التى تسم الخطاب الانفعالى - قد نجد بعضها فى خطبة الحجاج بن يوسف الثقفى (٤١ هـ الطائف ٩٥ هـ) التى ألقاها فى أهل العراق، هذه الخطبة التى تمت قراءتها - عبر العصور - قراءة استعمالية، أىْ سياسية أو اجتماعية ومرة تاريخية، وربما فى بعض الأحيان لإثارة حقد العراقيين ضد الحجاج أو الأمويين. ولكن من جانبنا، نرى أن هذا النص ليس خطبة سياسية، لأنه لا يعطى طريقة فى تدبير شئون الأمة بل قطعة بلاغية بالدرجة الأولى، ولهذا نجده مثبتًا فى الكتب المدرسية والمقررات التعليمية، ولا أعتقد أنه يكون برنامجًا سياسيًا أو مخططًا استراتيجيًا. والذى تسكت عنه القراءة الاستعمالية التوظيفية أن الحجاج لم يتحدّ (والتحدى من بين المواضيع التى حللها جريماس) أهل العراق بقوته العسكرية وبراعته القتالية - أىْ بالسيف - ولا بحنكته السياسية، ولكنه تحدَّاهم بالبلاغة. كما نرى أن هذه الخطبة عبارة عن تمشهد لغوى يستعرض فيه الحجاج بلاغته ومعارفه الأدبية وقدرته على التلاعب بالكلمات وإنجازه للاستعارات والمجازات أكثر من أىِّ شىء آخر.

ولكى يبرز تفوقه فى هذا الميدان- أىْ التمشهد représentation - فقد جمع كل العناصر الدرامية التى تجعل من خطبته مسرحية من مشهد واحد يقوم الحجاج فيه بدور السارد أو الراوى، ولعل مستمعيه فى ذلك الوقت - كما أتصور - قد فتنوا بتلك البلاغة، فأغواهم ذلك الممثل الساحر إلى درجة الغرابة وأخذهم إلى تخوم الحلم.

ما يهمنا فى هذه الخطبة هو كيف تتموضع الذوات sujets أو الفاعلون actants، وكيف يتعاضدون لإنجاز الأدوار الانفعالية أو إحداث التحولات على مستوى أفعال الأهواء؟ وكيف تقوم الأهواء بدور منتج الخطاب وتعليم جهاته؟

لكى ندقق فى قضية تمشهد الذات وصيغ تجلى أهوائها، سنعتمد على ما جاء حول هذه الخطبة في **البيان والتبيين** للجاحظ[٢٢]، كما نعود إلى **الكامل** لأبى العباس المبرد[٢٣]. وسنركز حديثنا على الميتا - نص أو التقديم بصفة خاصة، على أن يكون نص الخطبة فى حد ذاته داعمًا للعناصر التى سوف يقوم عليها تحليلنا. إن الميتا - نص يعمل موجهًا ويصف الحالة الابتدائية التى كانت فى وضعية استقرار، أىْ درجة الحركة الصفر.

تبدأ الحكاية (والميتا - نص هو عبارة عن سرديات ذات تنويعات عديدة) بإسناد، أىْ نقل الكلام أو الحكاية عن ذات مشهود لها بالثقة والدقة فى النقل، أو كما يقول علماء السرد: "راوٍ من الدرجة الثانية" سواء لتواتر الحكاية لأن ناقلها

يتمتع بذاكرة أمينة قوية، أو لأنه كان حاضرًا أثناء حدوث الفعل أو كان طرفًا فى الحدث بشكل أو بآخر.

تبدأ الحكاية عند الجاحظ على النحو الآتى: "حدّثنا محمد بن يحى عن على بن عبد الحميد، عن عبد الله بن أبى عبيدة بن محمد بن عمار بن ياسر، قال: خرج الحجاج... " (ص ٢٢٣). أما تقديم المبرّد فيبدأ على النحو الآتى: "حدثنى التوّزى فى إسناد آخر ذكره عبد الملك بن عمير الليثى قال: بينما نحن فى المسجد الجامع بالكوفة..." (ص ٢٢٣). تختلف الحالة الابتدائية عند الرجلين، وذلك باختلاف الرواة، أىْ الهيئات التى ينقل الكلام عنها، فكل منهما اعتمد أسانيد غير التى اعتمد عليها الآخر، والتى لا يشك أىٍّ إنسان أبدًا فى صدقها. وهذا الاختلاف لا يلغى أساسها، ولكن كل مفتتح يتوجه إلى قارئ مخصوص يستهدفه بالدرجة الأولى، وهذا طبعًا إذا تمت قراءة النص منعزلاً عن غيره من النصوص التى تتناول الحدث نفسه. أما القارئ الذى يقرأ النصين معًا فيعطيه ذلك الاختلاف حافزًا إضافيًا للاهتمام بهذا النص من أجل بحث المسكوت عنه، واستكشاف ما الذى أراد كل منهما أن يخفيه وما الذى أراد أن يجرَّ إليه القارئ فيركز عليه انتباهه. إن اختلاف الرواة، وليس النص - الخطبة، دليل على اهتمام الرواية به، ودليل على قيمته، كما أنه كيفية مخصوصة فى عرض الحدث، وهو عمل غير برىء ولا مجانى.

يتخذ مفتتح النص عند الجاحظ ملامح الحكاية إذ يمثل المقطع الأول حالة الخروج: "خرج الحجاج يريد العراق واليًا عليها" (ص ٢٢٣). إن حالة الخروج تتطابق تمامًا مع الوظيفة الأولى التى هى الابتعاد بسبب الفراغ manque (أو الغياب). وفى هذا السياق، يتعلق الغياب بالاستقرار فى العراق كما تحدثت كتب التاريخ. والهدف من وظيفة الخروج (أو الابتعاد) الحصول على الاستقرار أو استعادته. ووفق مفاهيم جريماس، تتحول الحالة الابتدائية بفعل الذات إلى حالة نهائية، أىْ من حالة اللااستقرار إلى حالة الاستقرار.

إن الذات الفاعل فى هذا السياق لا تقدم على إنجاز فعلها دون أدوات تكون من جنس الفعل الذى تقوم به. فالأشياء أو المواضيع التى تعمل على موضعة الذات فى الخطاب، تقدمها على أساس أنها هى التى ستقوم بتحريك الأحداث وإنتاج الخطاب. هذه المظاهر التى تعتمدها الذات تبدأ بالاشتغال على تحييد البطل المضاد وشلِّ حركته، وبالتالى تعطيله عن العمل. فالحجاج دخل فى اثنى عشر راكبًا على النجائب" (ص ٢٢٣). النجائب موضوع قيمة، فهى ليست من طينة رخيصة أو من درجة دنيا، بل تعكس أبهة الوافد وتُحَضُّرُه لإنجاز التحويلات التى يفرزها منطق النص. هذا التمظهر يعمل - من جهة - على إبراز جانب الذات - الفاعل وتأهيله للقيام بأدوار معينة، ومن جهة أخرى "تقزيم" أىٍّ بطل مضاد محتمل.

يُبْرِزُ هذا التمظهر من جانب آخر تمظهر السلطة التى لا يمكن أن تمارس وظائفها إلا من خلال رموز وأساطير وأدوات وأشياء تجعل منها سلطة، فى مقدورها أن تنتج الخطاب والأفكار وتصوغ العواطف وتقوم بتوجيه الرؤية وتحديد مداها، كما يمكن أن تقولب الأحاسيس وترتبها. إن الحجاج فى هذا الموقف يشبه "دون كيشوط" فى بداية الرواية عندما ينطلق فى مغامرة "حيث تسلح بكل أنواع الأسلحة وامتطى روسينانتى ووضع على رأسه خوذة وتقلد رمحًا..."[٢٤]، ولكن الاختلاف بين دون كيشوط والحجاج يكمن فى الأدوار التى يقوم بها كل منهما، فالأول يقدم نفسه بوصفه مكلفًا بنشر العدل، والثانى، الحجاج، بوصفه مخلِّصًا ومنقذًا. يدعم هذا الاختلاف فى الأدوار أن دون كيشوط يمتطى روسينانتى - وهى فرس هزيلة - ويقاوم وحيدًا طواحين الهواء، أما الحجاج فهو مصحوب باثنى عشر من النجائب، أىْ أجود الجياد. ولكن أين روسينانتى عند

الحجاج؟ الحجاج ترك جياده (النجائب) خارج المسجد، لأنه لا يعقل أن يدخل بها المسجد، غير أن دون كيشوط لم يتخل عن روسينانتى فى كل مغامرته.

إن الفضاء الذى تتحرك فيه النجائب محدود، فوظيفتها تتوقف عند باب المسجد، والمسجد فضاء تفقد فيه "النجائب" وظيفتها بوصفها موضوع قيمة، وبالتالى تفقد ذات الفاعل (الحجاج) مظهرًا من مظاهر السلطة لأن الذين سيواجههم ليست لهم دراية بما حدث خارج المسجد ولا يقدِّرون قوة الذات.

فى نص الجاحظ، لا يمكن التعرف على مستوى الذين سيواجههم الحجاج؛ لأنه انتقل من فضاء إلى فضاء، من ظهر الجواد إلى المنبر، أىْ إنه على صعيد القيم يبقى دائمًا فى مستوى أعلى من الراجل وأعلى من الجالس أسفلاً. على مستوى تراتبية القيم يجعل احتلال هذه المناصب من الذات فاعلاً، وتعطيها علامة تميزية، وتمنحها سلطة الكلام فى الوقت الذى يمكن أن تحظره على غيره.

غير أن نص المبرِّد يحاول خلق نوع من التوازن بين الذات الفاعل والذات (الجماعية) التى تكون موضوعًا لها، والتى يصفها المبرِّد قائلاً: "وأهل الكوفة يومئذ ذوو حال حسنة يخرج الرجل منهم فى العشرة والعشرين من مواليه"(٢٥). إن الذين ستواجههم الذات الفاعل "ذوى حال حسنة"، ويحوزون أيضًا موضوع القيمة المتمثل فى مظاهر الترف الخارجية، أىْ الظاهر.

إذن، تتمتع كلٌ من الذات الأولى (الحجاج) والذات الثانية (أهل الكوفة) بصحبة ترافقه، يتمظهر بها رمزًا من رموز العزة والمجد التى هى على المستوى السيميائى موضوع القيمة. إذا كان نص الجاحظ يصور القوة فإن نص المبرِّد يصور القوة المضادة، وتتجلى هذه الملاحظة من خلال طريقة دخول الحجاج إلى الكوفة، فهو عند الجاحظ "دخل الكوفة فجأة حين انتشر النهار" (ص ٢٢٣)، أىْ الاعتماد على عنصر الإثارة والفجائية، كما يدخل البطل التراجيدى المشهد فى المسرح الكلاسيكى، وهذا يدخل فى إطار الإستراتيجية الخطابية لشلِّ قدرة المتلقى على المقاومة وسلبه قوى التفكير، وبالتالى الانتصار عليه خطابيًا. أما المبرِّد فقد اعتمد على ذات لا تمثل أية مرجعية، أىْ ليست لها مكانة ضمن المنظومة القيمية، ولا تقوم بأىِّ دور بل يمكن عَدُّها على صعيد القيم مجرد وسيط ضعيف أو "حلقة ضعيفة" داخل السلسلة التواصلية الإسنادية: "إذ أتى آتٍ ...". إن هذه الهوية ممسوحة الملامح، وقد يكون هذا الـ"آتٍ" من الغوغاء أو من الفضوليين فيعلن دخول الحَجاج، وهو ما لا يتطابق مع الموقف.

فى نص الجاحظ يقوم الحجاج بالدخول مباشرة إلى مسرح الحدث، كالممثل الذى يقتحم عندما يحين دوره، دون انتظار الإذن من أحد، أما عند المبرِّد فإنه يستخدم وسيطًا "آتٍ" (من أين؟) يشبه عمل "الجوقة" فى المسرح الكلاسيكى التى تقوم بدور تقديم الممثلين أو المشاهد أو التعليق عليها.

تدخل الذات مسرح الأحداث "لمقارعة" الآخر، والمعركة البلاغية تدور هنا فى المسجد لا فى قصر الأمير الذى أرسل الحجاج واليًا على العراق أو فى ميدان القتال، مما يجعل من هذا الدخول المفاجئ (الجاحظ) أو المعلن عنه (المبرِّد) سرًا ولغزًا بالنسبة إلى متلقى الخطاب. والسر بمفهوم جريماس هو علاقة الكينونة بالظاهر، أىْ أن تكون الذات حاضرة لكنها غير ظاهرة، أىْ ذات ملامح ومحددات يمكن أن تعبر عن هويتها وكينونتها.

ويثير اقتحام الحجاج لهذا الفضاء أكثر من سؤال، فبعد دخوله المسجد "صعد المنبر وهو متلثم بعمامة خز حمراء" (الجاحظ، ص ٢٢٤). لو كانت العمامة وحدها فربما قد يتصور القارئ أن هذا الوافد الجديد يقوم بدور "تنكرى"؛ بمعنى أنه يسهم فى "كرنفال" رتب من طرف الغير. أما أن يكون قد "دخل المسجد معتمًا بعمامة قد غطى بها

أكثر وجهه متقلدًا سيفًا متنكبًا قوسًا يوم المنبر" (المبرّد، ص ٢٢٤)، فهذا وضع يلفت الانتباه. يذكر هذا النص بعض "الإكسسوارات" التى لم يذكرها النص الأول الذى توقف عند القناع، إذ يضيف إليها السيف أىْ عدة المحارب، وهى صفات الفارس الذى لا يتخلى عن سلاحه، وإنْ غاب عنه يعوِّضه بمجموعة من الاستعارات والمجازات التى تستحضره، حتى فى غيابه، وهذه هى الوظيفة السيميائية لموضوع القيمة.

العمامة فى الثقافة العربية ليست مجرد لباس للوقاية من الحرِّ أو القرِّ، ولا ثوبًا تنكريًا، كما أنها ليست وسيلة للتخفى وستر الهوية، ولكنها أكثر من ذلك، فهى كما قال عمر بن الخطاب "القناع من سيما الرؤساء"(٢٦) - والحجاج بثقافته يدرك كل هذه المعانى والدلالات، لذلك اعتمّ ودخل المسجد - وهى إلى جانب ذلك "عادة فرسان العرب فى المواسم والجموع التقنع"(٢٧). إن دلالات القناع ترتبط على المستوى السيميائى بالتخفى، أىْ أن الذات تخفى هويتها أو كينونتها الحقيقية لتقوم بدور أقرب ما يكون إلى الوظيفية، أو لجرِّ المشاهد إلى تخوم الحلم. فالذى يخاطب من خلال قناع يشبه - إلى حد ما - الممثل، وأشكال التقنع أو لبس "إكسسوارات" أو وضع طاقية أو قبعة تدخل جميعها فى هذا الباب، إما للتقرب من المخاطب أو التأثير فيه أو إقناعه، وقد تتدخل أيضًا المساحيق والأصباغ لتعطى وجه السياسى طابع المرح أو الجدية، كما يمكن أن تتدخل الأصباغ لإعطاء لون الشعر مسحة من الشيب دلالة على النضج والحكمة، وكل ملابس "الأبهة" هذه تعكس فى الحقيقة "ميلاً أكيدًا إلى التنكر، والقناع، وحتى التقنع، وهو ما يقرِّبه من المسرح"(٢٨). وبهذه الطريقة يجعل الخطيب مستمعيه "يتمتعون بلذة كبيرة وهم يشاركونه وهم المسرح"(٢٩). ولكن هل تتوقف وظيفة العمامة - القناع عند حدِّ التخفى فقط أو الدلالة على السيادة والفروسية والامتثال لطقوس العرب واحترام رموزهم؟

يعطى الجاحظ وصف العمامة التى هى من خزٍّ. هذا التحديد يسكت عنه المبرِّد. ولا أعتقد أن يكون من كان حاضرًا فى المسجد، سواء كان عبد الملك بن عمير أو عمر التميمى أو ضابئ البرجمى قد فاتتهم هذه القضية الدقيقة (أىْ لون العمامة). يكشف رولان بارت عن هذه القضية من خلال قصة قرأها فى **ألف ليلة وليلة**، إذ يقول: "كان هارون الرشيد يرتدى فى بعض الأحيان ثوبًا أحمر، ولهذا فإن اللون الأحمر بالنسبة إلى الخليفة هو العلامة الصارخة لغضبه، وهو ما يحمل لرعيته دلالة بصرية ذات بعد معرفى، أىْ الحالة النفسية للأمير، وكل النتائج التى يمكن أن تنجرَّ عن ذلك"(٣٠). ومنه يتضح لنا أن لون القناع حمَّال دلالات كان الحجاج يعرفها جيدًا ويتيقن أن الحاضرين يفهمونها. هذه المناورة تُعَدُّ تهديدًا وظيفته تحييد خصومه ونزع مقدرتهم على الرد.

إن القناع (العمامة) لوحده، فى هذا السياق، غير كافٍ؛ لأنه يجعل من الممثل مجرد "مهرج" قد يثير الضحك، كما قد يثير الشفقة، وربما حتى السخرية، لكن فى نص المبرِّد كان الحجاج قد اقتحم الجموع متقلدًا سيفًا متنكبًا قوسًا، لا سيف المتنبى ولا القوس قوس الكعسى، بل هو نوع من التمشهد والمسرحة لتحريك انفعال المشاهد، هذا التقديم يقرب الحجاج من زورو Zorro الشخصية التى ابتدعها جونستون ماك كالى سنة ١٩١٩، وهى الشخصية النمطية الباحثة عن العدالة ونجدة المحتاجين، والقناع والسيف عنصران مشتركان بين الشخصيتين، والفرق بينهما أن عمامة الحجاج حمراء بينما قناع زورو أسود.

هذا القناع لن يسقط إلا حين تريد الشخصية الكشف عن هويتها، ومتى أرادت ذلك، لإعلان "نهاية اللعبة" كما يقول بكيت وسقوط الستار. فالممثل بالمفهوم السيميائى هو العامل الذى يقوم بعدة وظائف (أدوار)، أىْ أن العامل يمكن تقسيمه إلى عدد من الممثلين. ودخول الممثل إلى هذا المكان

الذى يجتمع فيه عدد من المتلقين المحتملين أو الحقيقيين يفرض عليه "لعب" دوره كما حضَّره أو تدرب عليه. ولا يعطينا نص الجاحظ تفاصيل العناصر المكونة للموقف التخاطبى؛ فالخطيب يبدأ حديثه حالما "اجتمع الناس"، لكن فى نص المبرِّد يختلف الأمر، فهو يطيل حالة الانتظار والترقب لدى المشاهدين لأنه "مكث ساعة لا يتكلم" (الجاحظ، ص ٢٢٤). هذا الوقوف وعدم المبادرة بالكلام يعمل على زعزعة السامع (أو المشاهد). يخلق هذا الموقف حالة انتظار قسمها جريماس إلى انتظار بسيط وانتظار ائتمانى "حيث تكون العلاقة فى الحالة الأولى بين الذات وموضوع القيمة، وفى الحالة الثانية يتم التركيز على العلاقة الصيغية modale مع ذوات أخرى"[٣١]. ويصوغ جريماس عاطفة الانتظار على النحو الآتى: الذات الأولى هى ذات حالة أما الذات الثانية فهى ذات الفعل، وعليه يمكن قراءة صيغة جريماس على النحو الآتى: إن الذات الثانية، ذات الرغبة، تكون فى علاقة مع الذات الأولى عندما تكون فى حالة اتصال مع موضوع القيمة. وفى نصنا تطمح الذات الثانية (المجتمعون) إلى إقامة علاقة مع الذات الأولى التى هى حالة اتصال بموضوع القيمة (السلطة - المعرفة...).

إن حالة الانتظار التى طالت، جعلت المجتمعين يتساءلون عن هوية الواقف أمامهم التى لم يرد، هو نفسه، الكشف عنها. هذه الحالة جعلت البعض منهم يفقد صبره، وبالتالى يتجرأ عليه ويعمل على قلب الوضعية. فبعد أن كان "الملثَّم" هو المتحدى، أىْ يفرض حضوره، أصبح موضوعًا للتحدى، أىْ تحوَّل من ذات إلى موضوع. ويبدو التحدى بشكل حاد عندما تستعمل عبارة "مثل هذا" (المبرِّد، ص ٢٢٤) فالـ"هذا" لا يعنى النكرة فحسب ولكن قد يفيد الاحتقار أيضًا لا لشخصه فقط ولكن للجهة التى أرسلته إلى هذا المكان. إنه حكم الذين جاء ليخاطبهم: "فقال الناس بعضهم لبعض قبَّح الله بنى أمية حيث تستعمل مثل هذا على العراق" (المبرد، ص ٢٢٤). هذا الحكم لم يطلقه شخص معروف بعلمه أو بحنكته ولا حتى بجداله، ولكنه شعور عام، ثم إن هناك احتقارًا لبنى أمية واحتجاجًا عليهم، وفى الوقت نفسه إعلاءً لقيمة العراقيين، ولا يتحدث النص عن رد فعل القائم أمامهم (أىْ الحجاج). إنه تحدٍّ شخصى له.

يتجلى هذا التحدى الشخصى من خلال تطوع ضابئ البرجمى الذى أعلن لمحدثه: "هل لك أن أحصبه؟"، أىْ أن أرميه بالحصباء، وذلك لإثارته واستفزازه فيدفعه إلى الكلام. بعد تبادل الإشارات من الجانبين وتمسك كل طرف بموقعه، يبدأ "المجتمعون" فى الهجوم على الوافد الجديد الذى لم يكشف بعد عن هويته. ومكان اجتماعهم فى هذه الوضعية "فضاء مسكون بالعوامل (جمع عامل) التى تمثل، بشكل أو بآخر، الذوات المقنعة التى تشارك فى الخطاب"[٣٢]. يفترض فى هذه الحال أن تشارك كل الذوات فى فعل التواصل، ولكن الحجاج لم يرد، بل بقى "ينظر يمنة ويسرة".

إنها الإستراتيجية التى اعتمدها الحجاج، إما لإطالة حالة الانتظار والعمل على استمرار اللغز - السر لدى مخاطبيه المستقبليين، أو تقدير قوتهم فى البلاغة والجدال، أو لكى يفهمهم أنه هو المتحكم فى الوضعية، وأنه يستطيع جرهم إلى ميدانه متى قرر هو ذلك. فالإستراتيجية التى تمسك بها الحجاج "جعلت الآخرين" يفقدون صوابهم، وبالتالى جردهم من القدرة على التفكير السليم وتقييم الأمور بكيفية لائقة بينما تبقى الذات الأولى (الحجاج) غير متأثرة بل تراقب لا غير. الأمر الذى شجعهم على الحكم عليه وتفسير عجزه عن الكلام، أو نقص إرادته، بأنه يعود إلى تركيبة بنيته الشخصية: "ما يمنعه من الكلام إلا العى والحصر". هذا الحكم - التحدى هو الذى ربما حرَّك الحجاج، لأنه طعن فى هويته (قدراته البلاغية والخطابية) حين أصبح الصمت مرادفًا للعى. ومن هنا، لا تستطيع الذات المتحدية تجنب الجواب، لأن صمتها قد يؤوَّل لا محالة بوصفه

اعترافًا بالعجز، "فنجد الذات نفسها أمام خيار إجبارى"(٣٣). إن استمرار الحجاج فى صمته يؤكد وجهة نظر الآخرين، وعليه أن يدافع عن شرفه الشخصى قبل وظيفته.

إذا كان التحدى وفق جريماس هو "أحد مواضيع سيميائيات الأهواء"(٣٤)، فإن كلا الطرفين تربطهم علاقة عاطفية، أىْ تبادل مجموعة من الأحاسيس الشعورية التى تشكل مسارًا عاطفيًا يقوم بإنجازه مجموعة من الفواعل تضطلع بأدوار عاطفية بالدرجة الأولى. وشعور التحدى الذى فرض على الحجاج لم تستعمل فيه أدوات "شريفة" كما يحدث فى التحدى أثناء الجدل الذى يهدف إلى إفحام الخصم أو على الأقل إقناعه أو تفكيك أدواته الجدالية، بل اتخذ التحدى فى هذه المرحلة طابع السخرية، وحتى الاتهام.

هذه المرحلة الجديدة من التحدى أعطت الانطباع للخصم بأنه قد انتصر، وفى الوقت ذاته استفزّت المتحدى (أىْ موضوع التحدى) ليستنفر قدراته فى الموضع الذى تم تحديه فيه و"قدرة الذات، فى هذا الميدان تعطيه إمكان المرور إلى الفعل لتأكيد ذاته أو تقويض الآخر"(٣٥). إن مقدرة الذات فى هذا الموقف مقدرة بلاغية، فهو لم يقم بفعل واحد، ولكنه قام بالفعلين معًا، حيث قام بتأكيد ذاته وهزم الآخر لغويًا وبلاغيًا.

إن رفع التحدى لإثبات الذات يؤدى حتمًا إلى رفع العمامة وإزالة السر والقضاء على اللغز حيث: "قام فحدّر لثامه وقال:

أنـا ابن جلا وطلاّع الثنايا

متى أضـع العمامة تعـرفونى

يمثل هذا البيت مرحلة متقدمة فى هذه الحكاية وتحولاً من الخفى إلى الجلى، أىْ بمفهوم جريماس من الكينونة إلى الظاهر، وبهذه الإستراتيجية ينتقل من التمظهر الحضورى (بوصفه جسدًا وعدّة: اللثام، السيف، القوس) إلى التمظهر اللغوى البلاغى. وقد بدأ كلامه ببيت لسحيم بن وثيل الشاعر المخضرم، ونزع القناع هو إجلاؤه (ابن جلا) الذى يحيل إلى نقاء نسبه، فهو عربى عارف بأساليب البلاغة وأفانين القول وهو إلى جانب ذلك (طلاع الثنايا)، أىْ من الفرسان الذين لا يهابون الطرق الوعرة فى الجبال، كما أن "طلاع الثنايا" تفيد النافذ فى الأمور على رأى الأصمعى(٣٦)

وبمجرد أن نطق، عَدَّ الحجاج نفسه قد ربح المعركة؛ لأن "الفرسان كانوا يلبسون عمائم معلَّمة فى الحروب ويضعونها، أىْ يخلعونها زمن السلم"(٣٧)، فهل وضْعُ الحجاج لعمامته إعلان بنهاية المعركة وإيقاف التحدى؟ هذا على الأقل ما يمكن أن يعتقده القارئ.

فى الحقيقة، أنهى الحجاج من جانبه المعركة الأولى، وقضى على التحدى، فانتقل من الترقب والانتظار إلى الهجوم. وللفصل بين المرحلتين قام الحجاج بحركة مسرحية تشبه ما يسمى فى المسرح الإغريقى بانقلاب الخط péripétie عندما قام بتحطيم "أفق الانتظار" كما يقول أصحاب مدرسة كونستانس. وفى مثل هذه الحالات، أىْ حالة الغضب، "فإن الأهواء هى التى تتحكم الآن، وهى التى تتكلم، ولسنا نحن الذين نتكلم"(٣٨) كما يقول مونتانى.

منذ مفتتح الكلام بدأ الحجاج الذى تملكه شعور الغضب بتشغيل أداته البلاغية قائلاً:

"يا أهل العراق أنا الحجاج بن يوسف بن الحكم بن أبى عقيل بن مسعود". يبدأ كلامه بحرف النداء "يا" الذى يستعمل عادة للبعيد على مستوى المكان، أىْ الذى تفصله عن المنادى مسافة معتبرة، لكن الحجاج حَوَّل المسافة المكانية إلى مسافة اجتماعية وظيفتها تقزيم الخصم واحتقاره للحط من قيمته، وهو عكس ما بدأ به مثلاً طارق بن زياد: "أيها الناس أين المفر..."، لأن أداة النداء "أىْ" تفيد القرب كما تفيد الحميمية، وفى موقف طارق بن زياد مع جنده تفيد الالتحام.

إن تغير السلاح من طرف الحجاج، من التمظهر الخارجى إلى العنف البلاغى، يكون قد استبدل بالجسم الصوت؛ لأن "الصوت هو ما يعبر

السياج الفاصل بين الجسد والخطاب وبين المعرفة والمكان والمدلول"(٣٩). فالصوت لا يمثل حالة انتقال من المرئى إلى المسموع فحسب، ولكنه يجعل الخطاب فى حدِّ ذاته مرئيًا، وهو الذى رأى "رؤوسًا قد أينعت وحان قطافها..."، و"الدماء بين العمائم واللِّحى...". اعتمد الحجاج على منظومة من الاستعارات والكنايات ليظهر تفوقه على خصومه، من جانب نسبه الصافى ومن جانب امتلاكه لناصية البلاغة فقام "بتوليفة com-binatoire من العنف والإغراء غالبًا ما كانت تنسج السرديات البلاغية منذ القديم"(٤٠). وهو بهذا يبين عن امتلاكه سلطة رمزية هى فى الأساس "قدرة على الإبانة والإقناع وإقرار رؤية للعالم أو تحويلها"(٤١)، فهو يقدم سلطته الشخصية التى لم تمنح له، لا على أساس كفاءة ولا على أساس ولاء ولا حتى من جانب نسبه، بل هى سلطة متأصلة فى شخصه.

ولأن الموقف يقتضى تدعيم سلطته الرمزية بسلطة أخرى، ولكى يبرر شرعية عنفه البلاغى، فقد اعتمد على سلطة خارجية هى فى الوقت الحالى- أثناء الخطبة - بعيدة عن المتلقى، ولكنه يعرفها ويشعر بها، إنها السلطة السياسية التى يستدعيها الحجاج لتدعيم خطابه: "إن أمير المؤمنين عبد المالك نثل كنانة بين يديه، فعجم عيدانها عودًا عودًا، فوجد فىَّ أمرّها عودًا، وأشدِّها مكسًا، فوجهنى إليكم ورماكم بى". إن ذكر أمير المؤمنين، وهو سلطة سياسية، جاء ذكره عابرًا، ولم يذكر حتى اسمه كاملاً بل اكتفى باسم "عبد المالك"، وفى نص الجاحظ لم يذكر اسمه أصلاً، ربما كى لا ينافسه على سلطته، وهذا فيه نوع من أنواع التمحور حول الذات، وهى الصفة الغالبة على الساسة. و"المستبدون من السياسيين يبنون استبدادهم على ترهيب الناس بالتعالى الشخصى والتشامخ الحسى ويذللونهم بالقهر والقوة"(٤٢). ولهذا، فإن الحَجاج لا يريد إشراك غيره - ولو كان أمير المؤمنين - فى سلطته. وما ذكره عرضًا إلا كى يبنى خطابه حول الذات بطريقة عنيفة، وبهذه المناورة البلاغية يريد أن يعطى للعنف - الرمزى والجسدى - شرعية. هذه الشرعية يستمدها من هيئة عليا، أىْ الهيئة التى أرسلته، وهى شخصية معروفة متمثلة فى شخص أمير المؤمنين ثم من اعتلائه المنبر حيث لا صوت يعلو عليه، كما أن مكانته الخاصة تمنحه ما لا تمنح غيره، وتبيح له استعمال العنف. هذا ما جعل أبا منصور الثعالبى يقول: "والحجاج بن يوسف كان من الفصاحة والتمكن فى البلاغة، والصرامة فى السياسة والحزم فى التدبير غاية لا تكاد تدرك لولا إفراط ظلم وعسف وتهور أخرجه عن رتبة السواس الفضلاء إلى درجة الأشقياء"(٤٣). ما يهمّنا من حكم أبى منصور الثعالبى هو الجانب المتعلق بهوية الحجاج البلاغية، أىْ فصاحته وبلاغته وحكم صاحب **فقه اللغة** و**سر العربية** و**سحر البلاغة** و**سر البراعة**، و**يتيمة الدهر** كفيل بتأييد ملاحظتنا حول بلاغة الحجاج، أما الجانب التدبيرى والسياسى فله من يهتم به.

يمحور الحجاج خطابه حول ذاته ليعطى عنها صورة، هى فى الحقيقة صادمة، فالأمير بعد استعراضه للعيدان عودًا عودًا وجده "أمرها عودًا" و"أشدها مكسًا"، وهى صورة تعطيها الذات عن نفسها وتتميز بالتوتر والتشنج واستعمال صيغ المبالغة للترهيب - "أمر عودًا" و"أشد مكسًا"- فلا ندرى هل هذا هو رأى الخليفة أم أن الحجاج يتقول عليه ويؤول تصرفه. وقد عُدَّ "أسلوب التخويف لزمن طويل أحد مصادر الإقناع"(٤٤). وهذه الإستراتيجية تمكِّنه من الاستيلاء على مستمعيه عاطفيًا وفرض هيمنته الرمزية والسياسية، لأن السلطة أيًا كان نوعها لا يمكنها الاستغناء عن الكلام، "فعلاقة السلطة بالكلام وثيقة جدًا"(٤٥). ولهذا تحاول امتلاكها ثم احتكارها، أو على الأقل احتواءها واستعمالها.

إنها العلاقة الجدلية والأبدية بين "الوزراء والكتاب" على حد تعبير الجهشيارى. فى هذه

الصورة يركز الحجاج على صورته البلاغية، لأن التحدى تحدٍ بلاغى بالدرجة الأولى، أكثر من تركيزه على وظيفته السياسية أو الاجتماعية، لأن "التنكرات وارتداء الأقنعة البلاغية هى أسلحة بين أيدى رجال السياسة"(٤٦). لذلك لا يتورع الحجاج عن استعمالها وتوظيفها بما يخدم صورته البلاغية ورغبته فى إسكانها المخيال الجماعى، لأن "الرجل السياسى يبحث دائمًا عن فرض صورة له يمكن أن تشد انتباه الجمهور وتخطفه"(٤٧)، وهو فى نرجسيته (أىْ السياسى) لا يختلف عن نجوم المسرح والتلفزيون والسينما، لأنه عن طريق الاستعراض بالجسم والأزياء التنكرية واللغة المنتقاة – لأغراض محددة سلفًا– يقوم بتحويل المواطن إلى مجرد مشاهد مستهلك غير قادر على النقد أو الإسهام.

وفى عصرنا الحالى، هناك نزعة جديدة تتجه نحو خلق نجوم السياسة (٤٨) واحتلالهم الشاشة الصغيرة – التلفزيون – والشاشة الفضية – السينما – وأصبحوا "كالوحوش المقدسة"(٤٩)، وهذا ما سعى إليه الحجاج، فهو لا يمثل عنفًا سياسيًا فحسب، ولكنه يظهر مهارة فى إدارة العنف البلاغى والتحكم فيه، "لأن تحقيق هوية المتكلم شرط سابق على كل تواصل، مادام يتعلق بتأكيد الحضور وطلب الاعتراف بواسطة الكلمة أو الحركة"(٥٠)، وقد جمع الحجاج بينهما، فاحتل فضاء الخطاب، وفى الوقت ذاته أقصى الآخر منه حيث قام بتحويله من ذات أو ذات ضدية إلى موضوع.

وتحشد الذات المتكلمة كل الصفات التى يحبها العرب إلى جانبها: "ولقد فريت عن ذكاء وفتشت عن تجربة وجريت من الغاية". إنها خلال العرب التى لا يحوزها إلا الفرسان، والفارس لا يتردد ولا ينكث عهداً، وهى أخلاق الفرسان: "إنى والله لا أعد إلا وفيت ولا أهمُّ إلا أمضيت، ولا أحلف إلاّ فريت". فهل يستطيع الحجاج أن يطابق بين الفعل والقول؟ إن الفعل بالمفهوم التاريخى الواقعى لا يهمنا، لأن الذات بالنسبة لنا مقولة لغوية، أىْ هى عنصر تركيبى لا غير، أما الحجاج الذى هو شخص من لحم ودم فذلك شأن المؤرخين.

يبرر الحجاج جانب العنف على مستوى الخطاب، حيث يقول: "أما والله لألحونَّكم لحو العصا... ولأضربنَّكم ضرب غرائب الإبل...". لا يهمنا هل أمضى وعيده – واقعيًا – أم لا، ولكن الذى يشد انتباهنا هو اللغة التى تستعملها الذات المتكلمة والتى تبدو مشحونة بالتراث والأخيلة التى تجعل متلقى الخطاب يتخيل الفعل أكثر مما يعيشه. فهل تحول الحجاج إلى مجنون أو شاعر؟ ولكن الأكيد هو "أن المتكلم هو الذى يتحكم فى الخطاب"(٥١)، وأن المتلقى لا يتجاوز حدود الاستهلاك السلبى لأنه قد سلبه اللغة واحتكرها لنفسه دون غيره، مركزًا على صورته البلاغية ومقدرته على صياغة الخطاب بطريقة تدعم هويته اللغوية – الإقناعية، فانتقل بخطبته من خطاب السياسة إلى سلطة الخطاب، و"مفهوم سلطة الخطاب لا يعنى شيئًا غير آثار هذا الخطاب داخل نسيج العلاقات الاجتماعية"(٥٢)، وهو ما يجعل من خطاب الحجاج خطابًا ضد السلطة، أو على الأقل خارج السلطة. وأعادت هذه الخطبة توزيع الأدوار العاطفية وبؤر السلطة فنقلتها من المؤسسة إلى الفرد، أىْ من النظام (الانغلاق – التحول الذاتى– علاقة الجزء بالكل) إلى الذات، مختصرةً كل العمليات والخصائص فى "الأنا" فتخرج عن النظام لتؤسس نظامها الخاص.

الهوامش :

(1) A. J. Greimas, **Du sens II,** Seuil, 1983.

(2) Ibid.; p. p. 213-224.

(3) Ibid.; p.p. 225-246.

(4) J. Courtés, **La sémiotique du langage,** p. 8.

(5) C. Wiktorowicz, "Sémiotique des passions", in **Etudes Littéraires**; p. 156.

(6) J. Fontanille, "Sémiotique des passions", in **Questions**...; p. p. 601-604

(7) Montaigne, "De la colère", in **Essais II,** p. 446.

(8) C .Bouazis, **Essais de la sémio du sujet,** p. 11.

(9) J. Fontanille, "Sémio des pas.", in **Etudes Lit.,** p. 157.

(10) J- C. Coquet, **Le discours et son sujet,** p. 16.

(11) J -C. Coquet, "Les modalités du discours", in **Langages**, p. 70.

(12) C. Wiktorowicz, "Sémio des pas.", in **Etudes Littéraires,** p. 155.

(13) Ibid.

(14) C - S. Peirce, **Textes fondamentaux de sémio.**, p. 18.

(١٥) سعيد بنكراد: **السيميائيات والتأويل**، ص ٢٧.

(16) Peirce, **Textes fdts de sémio**, p. 81.

(17) U. Eco, **Le signe,** p. 185.

(١٨) بنكراد، ص ٢٨.

(19) Courtés, p. 30.

(20) Fontanille, in **Etudes**, p. 161.

(21) S. Paruolo, "La sémio et ses régions", in **Diogène**, p. 20.

(٢٢) الجاحظ: البيان والتبيين، ص ص ٢٢٣ ـ ٢٢٦.

(٢٣) أبوالعباس المبرد: الكامل فى اللغة والأدب، ص ص ٢٢٣ ـ ٢٣٣، ص ص ١٥٧ ـ ١٦٠.

(24) M. Cervantès, **Don Quichotte**, p. 57.

(٢٥) المبرد: ص ص ٢٢٣- ٢٢٤.

(٢٦) الجاحظ، ص ٩٨.

(٢٧) المرجع السابق، ص ٩٧.

(28) R- G. Schwartzenberg, **L'état spectacle**, p. 123.

(29) D. Diderot, Paradoxe sur le comédien, p. 86.

(30) R. Barthes, "Les maladies du costume", in **Essais Critiques**, p. 58.

(31) Greimas, **De la colèr**, p. 227.

(32) Greimas, **Le défi**, p. 218.

(33) ibid., p. 217.

(34) ibidem. p. 223.

(35) Greimas, **De la colère**, p. 240.

(٣٦) أبو سعيد الأصمعى: الأصمعيات، ص ١٤.

(٣٧) المرجع السابق، ص ١٣.

(38) Montaigne, **De la colère**, p. 446.

(39) C. Bouazis, **Essais de la sémio du sujet,** p. 57.

(40) M. Meyer, **Questions de rhétorique**, p. 126.

(٤١) بيير بورديو: **الرمز والسلطة**، ص ٦٠.

(٤٢) عبد الرحمن الكواكبى: **طبائع الاستبداد**، ص ص ١٢ ـ ١٣.

(٤٣) أبو منصور الثعالبى: **تحفة الوزراء**، ص ١١٣.

(44) L. Bellenger, **La persuasion,** p.108.

(٤٥) عمر اوكان: **النص والسلطة**، ص ١٩.

(46) C. Laval, **GB-Le pouvoir des fictions**, p. 35.

(47) R-G. Schawartzenberg, **L'état spectacle,** p. 9.

(48) Bellenger, p. 40.

(49) Schwartzberg, p.p. 135-136.

(50) Coquet, **Le discours et son sujet**, p. 19.

(51) Meyer, **Questions**, p. 43.

(52) E. Veron, "Sémiosis de l'idéologie", in **Communications** N° ! 28/1978 p. 15.

المراجع العربية

الأصمعي، أبوسعيد: **الأصمعيات**، تحقيق. مجيد طراد (بيروت، دار الفكر العربي، ٢٠٠٣).

أوكان، عمر: **النص والسلطة** (الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، ١٩٩١).

بنكراد، سعيد: **السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس** (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥).

بورديو، بيير: **الرمز والسلطة**، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي (الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٨٦).

الجاحظ، أبوعثمان: **البيان والتبيين** (بيروت، دار إحياء التراث العربي، د.ت).

الكواكبي، عبد الرحمن: **طبائع الاستبداد** (القاهرة، مطبعة الأمة، د.ت).

المبرد، أبوالعباس: **الكامل في اللغة والأدب** (بيروت، مكتبة المعارف، د.ت).

المراجع الأجنبية

Barthes, Roland: "Les maladies du costume de théâtre", in **Essais critiques**, Seuil, 1964.

Bouazis, Charles: **Essais de la sémiotique du sujet**, éditons Complexe, Bruxelles, 1977.

Bellenger, Lionel: **La persuasion**, Presses Universitaires de France, 1985.

Cervantès, Michel de: **Don Quichotte**, trad. Louis Viardot, Flammarion 1969.

Coquet, Jean-Claude: "**Les modalités du discours**", in Langages -Didier-Larousse, N° 34/1976

Coquet, J-C: **Le discours et son sujet**, Klincksieck, 1984.

(Joseph): **La sémiotique du langage**, Armand Colin, 2007.

Diderot, Denis: **Paradoxe sur le comédien**, Bordas, 1991.

Eco, Umberto: **Le signe** -trad. J-M. Klinkenberg"; éd Labor, Bruxelles1988.

(Jacques): "Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âmes", **in Etudes Littéraires** vol. 25 N° 3, 1992-93

Fontanille: "Sémiotique des passions", in **Questions de sémiotique** .s/direct A Hénault .PUF 2002.

Greimas, Algirdas Julien: "Le défi", in **Du sens II**, Seuil, 1983.

Greimas, A - J: "De la colère", in **Du sens II.**

Laval, Christian: **Jeremy Bentham. Le pouvoir des fictions**, PUF, 1994.

Meyer, Michel: **Questions de rhétorique. Langage, raison et séduction**, Le livre de poche, 1993.

Montaigne, Michel de: **Essais. t.2**, Le livre de poche, 1972.

Paruolo, Silvana: "La sémiotique et ses régions", in **Diogène** N°¹ 114 Gallimard, 1981.

Schwartzenberg, Roger - Gérard: **L'état spectacle. Essai sur et contre le star system en politique**, Flammarion, 1977.

Peirce, Charles Sanders: **Ecrits fondamentaux de sémiotique**. Rad.Berthe Fouchier Axselsen et Clara Foz, Méridiens Klisckiesck, 1983.

Veron, Elisio: "Sémiosis de l'idéologie et du pouvoir", in **Communications** N° 28 Seuil, 1978.

Wiktorowicz, Cécilia: "Sémiotique des passions", in **Etudes Littéraires** vol.25 - hiver 1992/1993.